

Hva gjør Bibelen i hip hop?

AV OLE JAKOB LØLAND

Hip hop har tatt steget fra å være en marginal urban subkultur i USA til å bli en av de mest dominerende kulturelle uttrykksformene i den globaliserte populærkulturen. Fra å bli utøvd av marginale grupper uten forbindelser til musikkindustrien er dens representanter nå blant klodens mestselgende artister. Følgelig bør resepsjon av bibeltekster hos disse artistene kunne si oss noe om Bibelens posisjon innenfor vestlig populærkultur.

Nøkkelord: Bibelens resepsjonshistorie, populærkultur, hip hop, nordamerikansk kristendom

INNLEDNING

Hip hop som kulturell bevegelse oppsto rundt rap-musikken i andre halvdel av 1970-tallet blant svart ungdom i New York, i fattige bydeler som South Bronx, som var tynget av store sosiale problemer. Bevegelsens kulturelle identitet ble formet i resignasjonen som preget den urbane svarte arbeiderklassen etter borgerrettsepoken. Som uttrykk for protest mot en kristen majoritetskultur i USA trykket mange i bevegelsen Malcolm X til sitt bryst fremfor Martin Luther King. I denne første fasen av hip hopens historie, da bevegelsen hadde tydeligere politiske trekk, fungerte islam som en sterkere protest mot storsamfunnet enn kristendom. Islam ble den svarte mannens religion, for mange av de første rapperne (Utley 2012:4). Afroamerikansk islam og hip hop utviklet seg i tospann som to antihegemoniske bevegelser, med gjensidig påvirkning. Frem til han ble myrdet i 1965, var Malcolm X en kontroversiell talsperson for den amerikanske islamske bevegelsen *Nation of Islam*, med sin svarte separatisme som hadde opprettelsen av egen svart republikk som uttalt mål. Malcolm X sin tale om svart selvhevdelse ut fra et muslimsk ståsted

ble videreført av blant annet Louis Farrakhan i *Nation of Islam* og ikke minst gjennom avleggeren *The Five Percent Nation*, grunnlagt av en av Malcolm X sine tilhengere. Denne avleggeren radikaliserer mer tradisjonell afroamerikansk islam ytterligere, med å sverge til doktrinen om at det kun er fem prosent av verdens befolkning som kjenner sannhet og er kalt til å opplyse resten om hvordan de undertrykkes av en liten elite og holdes nede i ignoranse om tingenes tilstand. Bevegelsen er fundert på tanken om at svarte er fysisk og intellektuelt overlegne, med et guddommelig opphav. Den er også eksplisitt patriarkalsk. Ideologien har hatt stor påvirkning på deler av rap-lyrikken innenfor hip hop-kulturen. Selv om *The Five Percent Nation* er selverklært muslimsk, har det også kommet mer ortodokse strømninger innenfor afroamerikansk islam, som har beveget seg vekk fra den svarte separatismen og mot mer universelt orientert sunni-islam. Afroamerikansk islam fikk en fremtredende offentlig rolle gjennom borgerrettsbevegelsen på 1960-tallet, og dens symbolikk og ideologi ble appropriert av en hip hop-kultur som i stor grad dyrket svart selvbevissthet fra 1970-tallet av (Floyd-Thomas 2003). I tillegg var den kristne Martin Luther Kings ikke-vold fjernere fra virkeligheten til den oppvoksende svarte ungdommen enn den militante aktivismen til Malcolm X og ideologien om svart overlegenhet fra «The Five Percenters». I dag, noen tiår senere, har imidlertid kristendom skjøvet islam i bakgrunnen som rappers primære religiøse referanse (Zanfagna 2011).¹ Det har skjedd en ideologisk og religiøs forskyvning innenfor hip hop-kulturen.

I denne artikkelen skal det argumenteres for en slik forskyvning på basis av bruken av bibeltekster innenfor rap-lyrikken. Sangtekstene er imidlertid bare en av flere komponenter i hip hop som leder til kulturens meningsproduksjon, den ikke-verbale meningsproduksjonen er utvilsomt mer nyskapende og revolusjonerende enn den verbale (Schloss 2004:24). Det har blitt hevdet at forskningen på hip hop har blitt for

1 Dette ekskluderer ikke det faktum at det fremdeles finnes muslimske rappere og at rappere med enda tydeligere religiøs profil har sine tilhengere. Matisyaho er et eksempel på en jødisk ortodoks rapper, og såkalt *holy hip hop* har vokst frem som en egen nisje som kristen populærmusikk (Zanfagna 2011).

mye preget av tilnærminger til hip hop-kulturens tekster og for lite orientert mot meningsproduksjonen som skjer gjennom sjangerens musikalske uttrykk (Schloss 2004:18). Når jeg nærmer meg hip hop som religiøst fenomen ut fra dens tekster må jeg derfor ta høyde for at viktige aspekter ved hip hop-kulturens meningsproduksjon utelates. Jeg vil kun i begrenset grad henvise til visuell og ikke-verbal meningsdannelse innenfor hip hop. Det er likevel min påstand at bruk av tekster som regnes som kanoniske innenfor en verdensreligion kan fortelle oss noe vesentlig om sosial meningskonstruksjon i forhold til det religiøse.

FRA EN SVART TIL EN AMERIKANSK JESUS

Plasseringen av Bibelen fremfor Koranen i forgrunnen for den mest kommersielle hip hopen fikk sitt kanskje tydeligste høydepunkt i Kanye Wests singel «Jesus Walks» fra 2003. Utgivelsen utgjorde et høydepunkt i den forstand at West ved første øyekast fremsto som en ydmyk bekjennende kristen, et brudd med de etablerte rollene til mannlige rappere i *mainstream*-markedet (til forskjell fra kristen hip hop). Undersjangeren gangster-rap hadde preget hip hop-industrien mye med sine macho-verdier. Dette inntrykket ble også forsterket gjennom rollen West tok på den første musikkvideoen til singelen, hvor West rapper fra prekestolen i en kirke hvor vi også ser et gospelkor. Koret svarer West sin rap med en gjentakende strofe «Jesus walks». Scenen minner derfor om en afroamerikansk pastor som får respons på sin forkynnelse gjennom menighetens tilrop. West forkynte en personlig, men nokså konvensjonell tro ut fra amerikanske standarder:

I ain't here to argue about his facial features
 Or here to convert atheists into believers
 I'm just trying to say the way school need teachers
 The way Kathie Lee needed Regis that's the way I need Jesus

Med første linje i dette tekstutdraget signaliserer West noe sentralt i sin kristendomsforståelse: Han distanserer seg fra ideen om Guds rase-

messige identitet, som har vært sentral i deler av svart teologi (Sorett 2009:15). Selv om islam hadde vært en foretrukket religion fremfor kristendom blant noen av hip hopens sentrale ideologer og tekstforfattere, hadde det vært en åpning for en svart Kristus. Er det en gruppe som har legemliggjort en politisk opprørstrang som i en viss utstrekning har vært karakteristisk for hip hop, må det være Public Enemy. Gruppas låt «Welcome to the terrordome» fra 1990 uttrykker denne betingede åpenheten for kristendommens grunnlegger:

Crucifixion ain't no fiction
 So-called chosen, frozen
 Apology made to whoever pleases
 Still they got me like Jesus

Erfaringen av å være fordømt utfra sin hudfarge eller vokse opp under de svartes sosiale kår i USA, var noe Public Enemy kunne knytte til Jesu skjebne (Callahan 2006:227). Ja, selv en gangsterpoet som 2Pac (eller Tupac Shakir) med typiske voldsforherligende og sexistiske tekster, har identifisert seg med Jesus. Men for 2Pac var det også snakk om en skikkelse knyttet til den svarte rasen, som på låta «Black Jesus»: *I'm a thug; thugs, we praise Black Jesus, all day*

I denne låta gjør jeg-et seg til kjenne som kriminell, som en «thug». Og de kriminelle «lovpriser» den svarte Jesus, uten å omfavne verken organisert religion eller hellige skrifter:

Wonder how shit like the Qu'ran and the Bible was written
 What is religion?
 God's words all cursed like crack

Låta «Black Jesus» ble utgitt i 1999, men skrevet minst tre år tidligere, på et tidspunkt da Koranen og Bibelen figurerte som likeverdige størrelser hos en av hip hop-industriens mestselgende rappere som 2Pac. Men forbindelsene mellom den svarte Jesus og hip hop var allerede trukket på ulike nivåer. Public Enemys ord om at korsfestelse ikke var

noen fiksjon gjenspeilte rappersnes voldsunivers, det tekstlige så vel som det biografiske. Mange hadde vokst opp i voldelige bydeler og skyte-episoder hvor fremstående rappere var innblandet, preget hip hop-industrien. Særlig utover 1990-tallet, da rap-musikken ble ytterligere kommersialisert, fikk slike episoder stor oppmerksomhet. Om Guds ord «cursed like crack», så var det likevel rom for å identifisere seg med en svart Jesus. På coveret til albumet *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* fra 1996 figurete da også 2Pac selv som hengende på korset. Da rapperen samme år ble skutt ned og drept var ikke martyrstatusen langt unna. 2Pac hadde selv forberedt assosiasjonen mellom sin egen skjebne og Jesu skjebne.

Fra hip hop-bevegelsens spede begynnelse hadde det vært et karakteristisk trekk å gå rundt med uekte smykker, som med den kommersielle suksessen til rap-musikken ble til ekte smykker som uttrykk for overdådig luksus. Uekte eller ekte, fattig eller rik, krusifikset hadde lenge vært en integrert del av hip hop-ens estetikk og symbolikk (Tinajero 2013:318). Men tilknytningen til kristendommen hadde vært utydelig. Et uttrykk for den tettere tilknytningen finner vi i volden blant de profilerte rapperne som nådde et toppunkt på 1990-tallet. I kjølvannet av disse tragediene viste mediene sørgende familier til denne nye generasjonen av rappere samlet i afroamerikanske menigheter og kirker, ikke i moskeer (Utley 2012:5–6). Dette var i seg selv et uttrykk for hip hop-kulturens skiftende religiøse tilhørighet. Islam var egnet for det kulturelle oppbruddet til hip hop-ens marginaliserte foregangsmenn på 1970- og 80-tallet. Kristendommen kom gradvis i forgrunnen i en fase hvor en yngre generasjon av rappere ble lukrative salgsvarer for musikkindustrien, klesindustrien og andre bransjer. Utgjorde kristendommen en ny type kapital for hip hop-kulturen som lett kunne avpolitiseres og tilpasses stadig større kundegrupper?

Kanye West: Merkevarebyggingen som Jesus

Når Kanye West i «Jesus Walks» proklamerer at han verken reserverer Jesus til en etnisk gruppe eller skal omvende ateister til å bli troende, presenterer han et Jesus-bilde som er salgbart for brede segmenter i det

amerikanske samfunnet. Og når han rapper at akkurat som skolen trenger lærere, trenger han selv Jesus, beskriver han en individuell tilhørighet til kristendommens hovedperson. Å proklamere sin Jesus-tro på et debut-album som rapper kunne ansees som en finansiell risiko, særlig ettersom West ikke hadde den kriminelle fortiden som kunne gi ham den gatekredibiliteten som gangster-rappere som 2Pac hadde fått. Men da West ga ut singelen i 2003, var hip hop-industrien enda mer kommersialisert enn da 2Pac ble korsfestet på forsiden av sitt eget album og skutt måneder etterpå. Gatas vold og dens rasemessige dimensjon var fjernere fra rappersnes virkelighet, enn hvor mye deres rappetekster skulle vitne om det motsatte. Og nær sagt ingen suksessrike rappere gikk med t-skjorter med trykk av Malcolm X lenger. Heller ikke gikk de med trykk av Martin Luther King. I stedet gikk de med rådyre designklær.

Dette var ikke bare ytre kjennetegn uten betydning for å forstå rappersnes bruk av Bibelen. Det var snarere uttrykk for hvilke teologier de satte i spill med sin lek med kristendommens ikoner. Den opprørs-trangen og politiske ideologien som var typisk for hip hop-ens tidligere fase hadde *Public Enemy* gjort til en salgsvare for et begrenset segment av forbrukere. Den hadde, som vist, noen forgreininger til svart teologi fra afroamerikansk kristendom. West hadde riktignok proklamert en Jesus for de utstøtte med ordene «To the hustlers, killers, murderers, drug dealers even the strippers (Jesus walks with them)». Men dette var ikke bare de utstøttes Jesus, skulle det vise seg da den samme rapperen inviterte rapperen Mase (Mason Durrell Betha) til å be en bønn på musikkvideoen for den samme låta som lød: «I'm healed, I'm delivered, I'm rich». Denne rapperens rikdom og luksus sto altså på ingen måte i motsetning til Guds velsignelse. Ettersom Jesus ble mindre svart, kom altså herlighetsteologien nærmere hip hopen. Og herliggjøringen av den styrtrike rapperen skulle vise seg ikke å være langt unna heller.

I 2006 fikk West mye oppmerksomhet med å posere som Jesus på forsiden av *Rolling Stone*. Posituren var påfallende lik Kristus-skikkelsen i Mel Gibsons *The Passion of the Christ* fra to år tidligere, og tittelen på *Rolling Stone*-coveret lød «The Passion of Kanye West».

Hva som først så ut som en ydmyk Jesus-tro i singelen var 2003, fremsto mindre som et brudd med hip hop-kulturen enn først antatt. Det ble ytterligere bekreftet med iscenesettelsen av seg selv som en guddommelig skikkelse med plata «Yeezus» fra 2013. På den påfølgende turneen entret hver kveld en Jesus-figur scenen sammen med West, noe allerede var begrunnet på det nylig utgitte albumet med låta «I am a God»:

I just talked to Jesus
 He said, «What up Yeezus?»
 I said, «Shit I'm chilling,
 Trying to stack these millions»
 I know he the most high
 But I am a close high

Jesus er «the most high», men West er selv ikke så langt unna. Derfor er det nye navnet West titulerte seg selv med også påfallende likt: Yeezus. Denne tittelen rapperen brukte på 2013-albumet sitt skaffet ham også mye PR, blant annet fordi det skapte et forklaringsbehov. West kunne fortelle journalistene at han hadde et gudsnavn ved siden av sitt vanlige navn: «I wanna explain something about the title Yeezus, simply put West was my slave name and Yeezus is my god name».²

West står i en lang afroamerikansk tradisjon når han skifter navn. Dette var ikke noe rapperne oppfant. Å skifte navn har i manges øyne lenge uttrykt svart mannlig stolthet (George 2009:51), et forsøk på å forme andres oppfatning av seg selv, for eksempel blant de afro-amerikanske blues-artistene.

På ett nivå kommuniserer Kanye West sin individuelle og personlige Jesus-tro med alminnelig amerikansk kristendom. På et annet nivå sjokkerer artisten denne brede amerikanske kristenheten med sin egen guddommeliggjøring. Men denne sjokkeffekten er å regne som et uttrykk for en etablert undersjanger av hip hop-poesien. Det nye med West var

2 Et av mange oppslag om saken finnes på <http://www.christianpost.com/news/kanye-west-reveals-meaning-of-yeezus-album-title-97814/> Lastet ned 05.08.15.

ikke ønsket om å definere seg selv, men å titulere og glorifisere seg som nærmest en ny Jesus. I en viss forstand overgikk han 2Pacs korsfestelse, som mer tydelig underordnet seg sin svarte Jesus. Men selv-glorifisering var heller ikke West sin oppfinnelse. En vanlig inndeling av rappens mest alminnelige undersjangre er i tre typer: Gangsterrap, progressiv rap og statusrap (Dallam 2007:85). Sistnevnte går også under navnet «battle rap», og karakteriseres av en rivaliserende tone i forhold til andre rappere eller andre figurer. Rap-lyrikken som følger av dette preges gjerne av selvopphøyende og skrytende verselinjer, gjerne ispedd hån og latterliggjøring av den andre part som skal degraderes.

HIP HOP-ENS BIBLER

West sin «boasting» fikk et forsterkende, i alle fall bekreftende, uttrykk da en fan bestemte seg for å utgi en bibelutgave hvor alle ord for Gud i Første Mosebok var erstattet med «Kanye» og «Yeezus»: «In the beginning Kanye created the heaven and the earth ... And Kanye said, Let there be light: and there was light.»³ Bibelutgaven var likevel ikke den første i den amerikanske hip hop-kulturen. KRS-One (Lawrence Parker) regnes ofte som en av de mest propagandistiske og kompromissløse ideologene innenfor kulturen (George 2009:75). Rapperen har reist rundt på utallige universiteter for å utbre det han mener er hip hop-kulturens dyrebare verdigrunnlag, og i 2009 utga han *The Gospel of Hip Hop: The First Instrument*. Ikke bare betyr rapperen at han kommer med hip hop-ens evangelium, men boka er modellert etter en klassisk bibelutgave: Den har gullskrift i en gotisk font på forsiden og er inndelt i kapitler og vers slik en klassisk bibelutgave er.⁴

3 Ikke uventet fremkalte bokutgivelsen avsky blant kristne. «Perversion Rising» er tittelen på en kritikk av utgivelsen, skrevet av den kristne skribenten Jennifer LeClaire. Sitatet er hentet herfra. <http://www.charismanews.com/opinion/watchman-on-the-wall/49093-perversion-rising-book-of-yeezus-replaces-god-with-rap-star-kanye-west> Lastet ned 05.08.15.

4 En annen bruk av ideen om Bibelen innen hip hop finner vi på nettstedet <http://www.hiphops scriptures.com/> med overskriften «Pac was like Jesus, Nas wrote the Bible». Lastet ned 05.08.15.

Bibelviteren Heikki Räisänen skrev i det innflytelsesrike essayet «The 'effective history' of the Bible» at bibelvitere som ønsket å undersøke Bibelens historiske innvirkning bør skjelne mellom tre hovedtyper av bibelresepsjon. Bibelviterne bør spore modeller som har sitt opphav i Bibelen, men som ikke nødvendigvis er knyttet til spesifikke skriftsteder. Samtidig bør de rette sin oppmerksomhet mot hvordan slike spesifikke vers og passasjer har blitt brukt. Men de bør heller ikke miste av syne «more general effects» som ideen om en hellig bok (Räisänen 2001:278–80). Uansett hvor truende, useriøse eller parodiske disse nye biblene fra hip hop-kulturen oppfattes, så bør de ut i fra Räisänens skjema like fullt ansees som interessant bibelresepsjon. Disse nye biblene kan ikke reduseres til mindreverdige sekundære utgaver av den egentlige Bibelen, heller ikke som vellykkede gjen-drivelser av kristendommens kanon, enn hvor mye KRS-One måtte drømme om at hans egen bibel og dens tilhørende hip hop-religionen skal erstatte den kristne Bibelen.⁵ Som parodisk etterligning lever disse hip hop-biblene snarere i et parasittisk forhold til ideen om «bøkenes bok», denne ideen hvorigjennom forestillingen om Bibelen som «boka som har alt» dyrkes og opprettholdes. Igjen og igjen representeres derfor Bibelen som en bok som vanskelig kan overgå. Etterligningene selges på basis av og livnæres av ideen om en original, og dermed spres uunngåelig også ideen om at det finnes en original og egentlig bibel. Slik sikres en viktig dimensjon ved Bibelens etterliv. I tillegg er det kulturhistorisk interessant å observere at disse litterære produksjonene fra hip hop-kulturen har blitt laget og markedsført på basis av Bibelen og ikke Koranen eller en annen hellig bok. Den likestillingen som ble reflektert gjennom 2Pacs rappetekst fra 90-tallet mellom Bibelen og

5 «I'm suggesting that in 100 years, this book will be a new religion on the earth [...]. I think I have the authority to approach God directly, I don't have to go through any religion [or] train of thought. I can approach God directly myself and so I wrote a book called *The Gospel of Hip Hop* to free from all this nonsense garbage right now. I respect the *Christianity*, the *Islam*, the *Judaism* but their time is up. [...] In a hundred years, everything that I'm saying to you will be common knowledge and people will be like, 'Why did he have to explain this? Wasn't it obvious?'" <http://allhiphop.com/2009/08/20/krs-plans-new-hip-hop-religion-with-gospel-of-hip-hop/> Lastet ned 05.08.15.

Koranen som like problematiske, men like fullt likeverdige tekst-samlinger, har forvitret. Samtidig har siteringen og bruken av spesifikke bibelvers, en annen sentral form for bibelresepsjon ifølge Räsänen, vokst (Utley 2012:6). Det er ikke bare den korsfestede Jesus det vises til. Bibelens tekster alluderes til i større bredde enn tidligere. Som et symptom på denne forsterkede bibelbruken finner vi den kommersielt sett mest vellykkede rapperen på 2000-tallet ved navn Shawn Corey Carter, best kjent som Jay Z (tidligere Jay-Z). Som en pionér eller pådriver for den, finner vi eks-vokalistene i gruppe *The Fugees*, Lauryn Hill.

De populærkulturelle låntakerne

Bibelens tilstedeværelse i vestlig populærkultur har blitt dokumentert gjennom ulik formidling og forskning.⁶ Men hip hop som uttrykksform har noen kjennetegn som skulle berede grunnen for bruk av en litterær kilde som Bibelen, på en annen måte enn de fleste andre populærkulturelle sjangre. For selv om alle artister kan sies å stjele noe, så stjeler produsentene av rap-musikk mer beviselig enn noen andre. Å sample deler av andre artisters musikk, rap-musikk så vel som annen populærmusikk, har blitt en integrert del av enhver hip hop-artist sin måte å lage musikk på. Gjennom såkalte «loops» (ofte en tone som er samlet) eller repetisjoner av slike bruddstykker av andres musikk skaper artistene en til tider komplisert rytmestruktur som det rappes over. Dette er musikere som lager ny musikk på basis av gammel musikk uten å kunne spille musikkinstrumenter. Til alt overmål utgjør rappen et brudd med vokaltradisjonen. Anklagene mot denne musikkrevolusjonen er like gammel som revolusjonen selv. Få musikkshangre har vært så utskjelt som hip hop for sine tyverier og lån av andres musikk. Resultatet har både vært rettssaker om opphavsrettigheter og fiendtlighet fra andre deler av musikkindustrien, særlig artister som har livnært seg på å spille instrumenter. Men resultatet har også vært at gamle vokalpartier, jazzsoloer eller rockeriff har fått nye liv, etter å ha blitt hentet fra

6 For en mer fullstendig litteraturliste om emnet, se Løland, Martinsen og Skippervold 2014.

glemselen. Særlig er det afroamerikansk musikk som på denne måten har blitt støpt inn i nye former. Men også ensidigheten i bruk av eldre musikk har blitt pekt på, i og utenfor hip hop-kulturen.⁷ Kulturen har altså blitt kjennetegnet av *intermusikalitet*. Betyr det at den også er mer intertekstuell enn andre populærkulturelle former? Ikke nødvendigvis. For selv i den rap-musikken som er mest fri for livemusikk går det et viktig skille mellom rap og musikk, tekst og beats. For selv om tekstene rappes over samplet musikk og beats fra trommemaskiner, kan verken tekstene eller rapen sies å være mindre organisk eller «original» enn sang i annen populærmusikk. Rap-musikken kan i stor grad være samplet, men sjelden selve rappen. Den er som regel nyskrevet til hver låt. Dette gjenspeiles også når spesifikke bibelvers refereres til i rap-tekstene. Her er det vanskelig å spore avgjørende forskjeller på rap-tekster og sangtekster. Enten det er i rap eller den eldre vokaltradisjonen skal vanligvis de bibelske ordene og forestillingene tilpasses rim og rytme.

Hill – kvinnen som mettet hip hop med bibelsitater

I motsetning til *Public Enemy*s endringsvillige politiske tekster, har mye av hip hop-bevegelsen formidlet politisk resignasjon, voldsforherligelse og sexisme. Og i motsetning til soul-musikken har kvinner i liten grad fått mulighet til å sette den verdimessige dagsorden og forme hip hop-kulturens estetikk. Gata og fengselet snarere enn kirken har gitt opphav til hip hop-ens verdier. Gatevolden og den utbredte «crack»⁸-avhengigheten. Kriminalitetsnivået blant svarte, også rappere, har vært høyt og en del artister har dyrket brutale og kyniske fantasier ut fra denne voldspregede hverdagen. På lignende vis som noen av disse rapperne har spilt på lag med hvite stereotypier om svarte kriminelle,

7 Om det stadig mindre skillet mellom livemusikk og sampling i hip hop skriver Nelson George: «Åpenbart har ikke sampling forsvunnet fra hip hop, men ambisjonsnivået i bruken av disse samplene har falt. De intense lydvevene [...] har blitt erstattet av altfor ofte enfoldige looper av beats og vokalsnutter fra kjente sanger – en formel som har gjort at Hammer, Coolio og Puff Daddy har hatt millioner i fortjeneste og gjort gamle R&B-sangkataloger til potensielle gullgruver» (George 2009:95).

8 En form for kokain som kan røykes og som forårsaket en slags «social epidemi» i amerikanske forsteder fra midten av 1980-tallet.

har også kvinner i hip hop spilt på lag med sexisme og kjønnsstereotypier om dem. Nedsettende slanguttrykk om kvinner («bitch», «skeezer», «hootchie», «ho», «chickenhead» etc) (George 2009:187) har blitt innarbeidede uttrykk i hip hop-poesien. Man bør spørre seg om hvor mye valg de hadde, de utallige kvinner som har opptrådt som objekter for hip hop-produsentenes seksuelle fantasier, iscenesatt på liveopptredener og fremfor alt på musikkvideoer. Lettkledde kvinner har figurert som en del av inventaret i mannlige svarte rappers overdådige luksusverden, gjerne kjørende i en bil eller dansende i en yacht. Men det har også fantes tydelige feministiske motstemmer til patriarkalske fremstillinger av kvinner som nymfomaner med uendelig seksuell appetitt innenfor hip hop (Armstrong & LaMay 2006:318). På andre halvdel av 1980-tallet ga denne kulturen også plass for artister med en uttalt feministisk agenda, som Salt'n Pepa, Roxanne og MC Lyte. Sistnevnte var en pioner som første kvinne med et eget rap-album fra 1988 (Roberts 1991). Nevnes i denne sammenheng bør også artisten Missy Elliott, som ga ut sitt første soloalbum i 1997, *Supa Dopa Fly*. På lignende vis som andre kvinnelige artister har appropriert nedsettende uttrykk om seg selv for å stille spørsmålstegn ved dem, lanserte Missy Elliott seg selv med et maskulint image. Både gjennom valg av klær, karakterer på musikkvideoer, vokalstil og rolle som produsent har Missy Elliott dekonstruert og avvist stereotypier om kvinner i hip hop på virkningsfulle måter (Djupvik 2014:166–192).

Da eks-vokalistene i den suksessrike trio The Fugees, Lauryn Hill, gjorde braksuksess var det på lignende vis som de feministiske pionerene og Missy Elliott. Her kom en kvinnelig soloartist som ikke ga etter for den hyperseksualiserte atmosfæren i mange hip hop-videoer, men som samtidig dyrket grunnleggende elementer i hip hop-estetikken. Med albumet *The Miseducation of Lauryn Hill* fra 1998 viste Hill seg som en sjeldent selvstendig kvinnelig artist, som både sanger, låtskriver og produsent. Samtidig skapte hun på kreativt vis populære hits i sjangermessige spenningsfelt mellom særlig soul, rap og reggae. Denne kreativiteten ble attestert for da flere tok til orde for at Hill hadde bidratt til en ny sjanger kalt «neosoul», sammen med artister som D'Angelo

og Erykah Badu.⁹ I tillegg til karakteristiske hip hop-elementer som sampling, scratching og trommeloops, utgjorde Hills utstrakte bruk av livemusikk på plata en fornyelse av hip hop. Her finner vi i tillegg til trommer, bass, gitar også keyboard, en blåserrekke og harpe – en ganske uvanlig kombinasjon innen hip hop. Så var det også en del av Hills eksplisitte motiv med albumet å bringe musikerne og sangkomposisjonen tilbake igjen til hip hop (Opsahl 2012:189).

Ved siden av denne fornyelsen eller bruddet med mye av hip hop-kulturen var Hill kanskje den artisten som for alvor bragte Bibelens tekster inn i hip hop. Her var ikke bare en mer eller mindre svart Jesus-figur som opptrådte i tekstene, uten forbindelse til andre deler av Bibelen. Hills tekster, som hun sang og rappet om hverandre, vitnet om en intertekstualitet i forhold til Bibelen som er og blir sjelden i den mest kommersielle hip hopen. Så å si alle låtene på debutalbumet inneholder typiske bibelske termer eller uttrykk (som «the creator», «Jezebel» eller «New Jerusalem»). Dette betyr imidlertid ikke at Bibelen er den eneste kilden for religiøse impulser i Hills lyriske univers. Her finnes ulike forgreninger av kristendom (for eksempel rastafari-ideologi), men også spor av tankegods fra *Five Percent Nation*. På åpningssporet rapper Hill «don't forget about the deen, Sirat al-Mustaqeem», hvor «deen» antakelig refererer til det arabiske *din* i Koranen for den rette muslimske livsvei. Ordet brukes også for «religion». *Sirat al-Mustaqim* er også arabisk og brukes gjerne om «den rette vei» innenfor Islam. Dette til tross, Bibelen er langt mer fremtredende i Hills tekster enn Koranen.

Fra begynnelse til slutt på *The Miseducation of Lauryn Hill* setter Hill referanser til bibeltekster i spill innenfor sitt eget tekstunivers, som temmelig trygt kan plasseres innenfor Progressiv rap-sjangeren, også kalt «conscious rap». Hills tekster fremstår som forsøk på å bevisstgjøre lytteren om en konsensus blant mennesker som må brytes eller et samfunnsmessig *status quo* som må endres. Denne forvandlingen av både individ og samfunn må skje innenfor en verden som Hill beskriver og tolker ved hjelp av bibeltekster. I åpningslåta «Lost ONES» på *The*

9 For eksempel i «Neo-Soul on a Roll» i *Time Magazine* 24.06.01. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,139504,00.html> Lastet ned 05.08.15.

Miseducation-albumet utspilles dette dramaet mellom *status quo* og forvandling på typisk vis for Hill gjennom en dialog mellom et jeg og et du. Det selvbiografiske skrives inn med «Some wan'play young Lauryn like she dumb», men det bibelske som bringes inn utvider rammen for gyldigheten av kampen og dialogen: Med «But remember not a game new under the sun», alluderer Hill til Forkynneren 1,9. Du-et vinner noe i kampen, men jeg-et taper også noe ifølge refrenget:

You might win some but you just lost one

Tapet til du-et er intet mindre enn det som beskrives i evangeliene (Mark 8,36/Matt 16,26). Det er snakk om «din sjel»:

Gained the whole world for the price of your soul
 Tryin' to grab hold of what you can't control
 Now you're all floss, what a sight to behold
 Wisdom is better than silver and gold
 I was hopeless now I'm on Hope road
 Every man want to act like he's exempt
 When him need to get down on his knees and repent
 Can't slick talk on the day of judgement
 Your movement's similar to a serpent
 Tried to play straight, how your whole style bent?
 Consequence is no coincidence
 Hypocrites always want to play innocent

«Every man» er også typisk for Hills universalisering (senere i teksten: «universal law» av det problematiske ved mennesket: Synden. På «dommens dag» kan man ikke bare snakke seg ut av det hele med «snick talk». Du-ets bevegelse som ligner på slangen refererer trolig også til en fortelling som Hill også i andre tekster vender tilbake til: Første Mosebok 2–3. «Hypocrites» er et motiv som går igjen i flere av Hills tekster og kan referere til et annet sted i de allerede siterte evangeliene, kanskje særlig Matteus 23:13–37 (Opsahl 2012:190).

Den kanskje mest åpenbare eller hørbare siteringen av Bibelen forekommer i sporet «Forgive Them Father», hvor tittelen og refrenget siterer Lukas 23:24. Åpningsordene er fra Fader Vår (Matt 6,12/Luk 11,4), etterfulgt av et forbehold eller tillegg til bønnen:

Forgive us our trespasses as we forgive those that trespass against us
Although they again we will never, never, never trust

Teksten utspilles igjen som en dialog mellom et jeg og et du. Jeg-et mistenker du-et for å fortolke godheten hennes som svakhet, og kjenner nok av folk på gata («cats») som ikke vender det andre kinnet til (Matt 5,39):

If I treat you kindly does it mean that I'm weak?
You hear me speak and think I won't take it to the streets
I know enough cats that don't turn the other cheek
But I try to keep it civilized like Menelik
And other African czars observing stars with war scars

Låta inneholder en sampling av Bob Marleys «Concrete Jungle» som spesielt i dette tilfellet vanskelig kan tolkes som respektløs plyndring av andres verk, gitt den ideologiske rammen som jeg-et her plasserer seg innenfor. Samplingen her bør i stedet leses som en måte å vise respekt over for en musiker, men også denne musikerens budskap og ideologi. For her synes Bob Marleys særegne form for rastafari-kristendom å utgjøre noe av den teologiske referanserammen for bibelbruken. Hvis jeg-et her ønsker å etterligne «Menelik», er det antakelig Etiopias legendariske første hersker som ifølge tradisjonen var Kong Salomos sønn det henvises til. Og når Hill i en annen låt på albumet synger «Now the joy of my world is in Zion», kan det spille på både Sion som Det lovede land i afroamerikansk kristendom. Men det kan også spille på fødestedet for Den som skal komme igjen som

Messias i rastafarianismen; Etiopia.¹⁰ Likevel kan ikke rammen for Hills bruk av Bibelen reduseres til rastafarianisme. Men hun spiller på lag med den, og hennes ekteskap med Marleys sønn og hennes voksendåp i den etiopisk-ortodokse kirke vitner også om denne tilhørigheten. Noe annet hun deler med Bob Marley er også kapitalismekritikken som kommer til uttrykk i den samme teksten:

Get yours in this capitalistic system
 So many caught or got bought you can't list them
 How you gonna idolize the missing?
 To survive is to stay alive in the face of opposition

Opposisjonsrollen over det inautentiske, dobbeltmoraliske du-et går igjen i Hills tekster. Det er som om jeg-et til stadighet trues av å bli moralsk korrumpert av du-et hvor begge lever i et kapitalistisk system som heller ikke utgjør noen redning for dem, snarere enda en fristelse som kan lede til nye fall. Som utøver av «conscious rap» har Hill likevel et optimistisk budskap om endring, selv om hun skriver seg inn i det samme universet som de andre mannlige resignerte rapperne. Både Hill og de befinner seg i gettoen, på gata, truet av vold:

Even when they comin' gunnin'
 I stand position
 L's known the mission since conception
 Let's free the people from deception
 If you looking for the answers
 Then you gotta ask the questions
 And when I let go, my voice echoes through the ghetto

Jeg-et har fått nok av («sick of») en visse type menn, antakelig

10 Marleys beskrivelse av Sion kunne likevel ikke reduseres til Etiopia. I likhet med afro-amerikansk frigjøringssteologi rommet Marleys Sion også et alternativt samfunn i videre forstand: «Et harmonisk forhold mellom menneske og natur, en guddommeliggjøring av mennesket, og et likeverdig, ikke-rasistisk forhold mellom mennesker av ulik sosial, politisk og religiøs bakgrunn og hudfarge» (Kvalvaag 2005:128).

representert i dette tilbakevendende du-et som jeg-et står overfor. Og det er en ond verden jeg-et går gjennom. Dens gater er som Soweto: Diskriminerte svarte lever i fattigdom i et apartheid-lignende system. Men svarte er ikke heltene i historien heller, for de gror fast eller blir tilbake («the ones to settle») i stedet for å begi seg ut på marsjen, en marsj eller vandring som i denne konteksten kan vekke assosiasjoner til Exodusvandringen: Skal de bli igjen eller bryte opp? Uansett er det bibelske karakterer, ved siden av romerske, som er hovedfigurene i denne marsjen mot frihet, vekk fra «deception».

Sick of men trying to pull strings like Geppetto
 Why black people always be the ones to settle
 March through these streets like Soweto
 Like Cain and Abel, Caesar and Brutus, Jesus and Judas,

The Miseducation of Lauryn Hill ender, som den begynner, med bibelske forestillinger. Låta «Tell Him» er et gjemt bonusspor hvor referansen til «him» i første omgang er uklar:

*Yo heh heh tell him it's like uhh you know uhh
 Sweet sweet tell him*

Er det en kjærlighetssang til en kjæreste, forlover eller kanskje ektefelle? Jeg-et begir seg nå inn i en slags bønn om å være tålmodig og uselvisk, begge tilsynelatende typiske aktede verdier i et kjærlighetsforhold:

Let me be patient let me be kind
 Make me unselfish without being blind
 Though I may suffer I'll envy it not
 And endure what comes
 Cause he's all that I got and
 Tell him...

Etter refrenget introduseres uttrykk som for mange vil være umiskjennelige bibelske, og mer spesifikt paulinske. Da viser det seg tydelig at allerede fra første vers har Hill parafrasert deler av 1. Korinterbrev 13,4-7. Er dette en bruk av denne bibelske passasjen som ligner på funksjonen den har i kirkelige bryllup, det være seg norske eller amerikanske? Fyller Hill den romantiske eller erotiske relasjonen med paulinsk kjærlighet? Eller fører denne kompakte bruken av Paulus' ord til at «him» (i «Tell him I need him/Tell him I love him») lettere assosieres med guddommen, med den kristne Gud? Andre vers parafraserer deretter vers 2–3 om å flytte fjell og om å gi bort alle eiendeler, men ikke ha kjærlighet:

Now I may have faith to make mountains fall
 But if I lack love then I am nothin' at all
 I can give away everything I possess
 But left without love then I have no happiness
 I know I'm imperfect (I know I'm imperfect)
 And not without sin (and not without sin)
 But now that I'm older all childish things end
 And tell him...

Her introduseres også motivet fra Paulus om det ufullkomne (1. Kor 13,10), som Hill i motsetning til Paulus knytter eksplisitt til synd, som kanskje igjen vekker opp Johannes 8,7 og Jesu utsagn om at den som er uten synd kan kaste den første steinen. Denne effekten later igjen til å forsterke inntrykket av at synd er et hovedmotiv som Hill utforsker i tekstene sine ved hjelp av bibelske begreper og passasjer. Hill benytter den paulinske dikotomien mellom barn og voksen («But now that I'm older all childish things end») fra 1. Kor 13,11, før hun vender tilbake til Paulus beskrivelse av kjærlighetens kjennetegn i versene 4–6:

I'll never be jealous
 And I won't be too proud
 Cause love is not boastful
 Oooh and love is not loud

Hill parafraserer så Paulus-ordene i vers 12, før teksten beveger seg ut av 1. Korinterbrev, over på «kjærligheten som ble vist da livene våre ble spart»:

Now I may have wisdom and knowledge on Earth
 But if I speak wrong then what is it worth?
 See what we now know is nothing compared
 To the love that was shown when our lives were spared
 And tell him...

Her får vi altså en klarere løsning på spørsmål om hva «him» refererer til fra begynnelsen av. Referansen har klare kristologiske kjennetegn. Like fullt spørs det om vi endelig kan bestemme referansen uten å redusere den iboende flertydigheten i Hills tekst. For kan det ikke også finnes andre eksempler på kjærligheten som ble vist da livene våre ble spart enn Jesu kjærlighet på korset?

Plata som ble avsluttet med denne sangen har blitt stående som en stor bragd innenfor nyere hip hop. Ennå har ingen kvinnelig artist innenfor sjangeren laget et album som har solgt like mye som *The Miseducation of Lauryn Hill*. Med denne kommersielle suksessen hadde nok flere ventet at karrieren hadde tatt en annen vending enn den sparsommelige produksjonen siden og ikke minst den tilbaketrukne rollen Hill har valgt. Det som antakelig har bidratt mest til å styrke hennes bånd til hip hop-kulturen er at hun endte opp i en kriminell løpebane med omfattende skatteunndragelser, som hun til og med ble fengslet i tre måneder for.

En moderne syndefallsberetning

Bortsett fra noen få liveopptredener, har Hill helt siden innspillingen av live-albumet *MTV Unplugged No. 2.0* vært omtrent borte fra offentligheten. På dette albumet fortsatte hun med den bibelske fargeleggingen av tekstene sine. Et fremstående eksempel på dyrkingen av syndsmotivet som en måte å bruke Bibelen til å vekke og bevisstgjøre finnes i teksten til låta «Adam Lives In Theory»:

Adam lives in theory
Trying to turn stone into bread

Om Hill ikke siterer Romerbrevets kapittel 5, så foretar hun like fullt en sammenstilling av Adam og Kristus, hvor Adam gjør det som Kristus ikke lot seg friste til å gjøre da sistnevnte var i ørkenen med Djevelen: Å forvandle stein til brød (Matt 4,3/Luk 4,3). Med Adam som Kristi implisitte anti-type utforsker nå Hill denne anti-typens kjennetegn. Og i denne fortellingen er det slett ingen garantert redning å være religiøs eller foreta pilegrimsreiser:

Masquerading like he got it figured out
Cut off from the sunshine, only smart in his own head
Leaving his descendants to hope and doubt
Left to his devices, those worth the sacrifices
Praying to the alter of himself
Making pilgrimages, thinking he's religious
Like he's got all the light, and no one else

Etter å ha dykket ned i Adams falne natur eller karakteristika, er turen kommet til Eva i det som mer og mer ligner en moderne syndefallsberetning. Her er det naivitet, stolthet og grådighet som formørker en ekte søken etter sin egen seksuelle identitet:

Eve was so naive, blinded by the pride and greed
Wanting to be intellectual
Drifting from the way she got turned down one day
And now she thinks that she's bisexual

Synden som avsløres er først og fremst det destruktive forholdet som utvikler seg mellom mann og kvinne. I likhet med Bibelens syndefallsberetning skjer forplantningen etter fallet, men det er ikke Eva som tar første steget mot fallet. Lauryn Hills Eva er snarere naiv i møte med en Adam som allerede har vist seg som en selvdyrkende hykler, en mester

i å utnytte andre («the king of exploitation in the field»). Der hvor Bibelens Eva lar seg overbevise av slangens ord om at frukten vil gi kjennskap til godt og vondt, ble Hills Eva forledet til å gi mannen «her virtue» av en forståelig grunn: *Cause he told her «I won't hurt you»* Forståelig, kanskje fordi Hills Eva later til å være redd for å bli såret, som om hun allerede har blitt såret, som om fallet allerede har gjort henne vondt, muligens i en tilstand hvor hun ennå ikke var skyldig. Uskylden er definitivt borte i beretningen, og den kan heller ikke bringes tilbake ved å stifte familie. De to blir til tre, men resultatet er at alle tre «dør av giften»:

Now after the sensation, and the empty fornication
 She brought affection home into her bed, quickly multiplying
 Now the 3 of them are dying by the poison she perceived to be good head

Dømmekraft eller kjennskap til godt og vondt er et motiv Hill har bevart fra Første Mosebok, men et tegn på dårlig dømmekraft er forplantningen. Ingen handlingsalternativer peker seg ut foran den andre for dem. Neste gang vil de kanskje bruke prevensjon...

Now Eve and her husband are perverted in their judgment
 Cause everything appears to be the same
 They entertain suggestion,
 Next time just use protection

Som Bibelens arketyper i 1. Mos 3,7 vil disse moderne Adam og Eva-figurene også dekke seg til. I Første Mosebok gjemmer de seg for en gud som vandrer rundt i hagen, mens i «Adam Lives in Theory» gjemmer de seg for sannheten. I likhet med Bibelens figurer tar låtas figurer ikke ansvar for handlingene sine, og da Adam ble konfrontert skyldte han på kona si, det siste kanskje også Hills tolkning av hva det betyr i Første Mosebok å svare Gud med ordene «Kvinnen som du ga meg å være sammen med, hun ga meg av treet, og jeg spiste» (1. Mos 3,12).

Desiring to cover up their shame
(...)
Hiding from the truth,
He provided an excuse to explain away his desperate situation
When confronted, blamed his wife
Giving birth to carnal life
Refusing to acknowledge what he done

Det som Hill i likhet med mange av ettertidens tolkere av Første Mosebok vil understreke med fortellingen er en skaperplan eller «original agenda» som Adam og Eva svikter. Dernest understreker hun den universelle dimensjonen ved fallet. Det gjelder alle og det innebærer skyld:

Now if we can agree with who created us to be
Who says we're guilty everyone before his eyes
Making no exceptions, since the day of our conception
Predisposed to hating truth, and loving lies

Her er det nærmest en augustinsk innskjerping av syndens realitet, «uten unntak» og «siden dagen for vår unnfangelse». Vi er predisponerte til intet mindre enn å «hate sannheten» og «elske løgner». Om hip hop-en trenger en vekkelsespredikant, har den i alle fall enn sterkere kandidat her enn i Kanye West! Det synes som om problemet til mennesket beskrives i tråd med tradisjonell kristen teologi, ut fra en moderne kontekst. Men løsningen på problemet er heller ikke særlig utradisjonelt i så måte. For Jesus er svaret. Det er av han vi må lære:

Stop walking in pride, let the thief be crucified
Un-learn everything you know, and let him teach you
Line upon line, precept upon precept, say goodbye,
To this decaying social system

Det utradisjonelle er vel snarere implikasjonen av å lære av den korsfestede, nemlig å ta farvel med et sosialt system i forfall. Men

vekkelsespredikanten advarer om at dette ikke kommer til å bli noen lett utvei eller utgang fra «systemet», for Han kommer til å prøve oss. Men til slutt vil han fortelle hva vi skal gjøre. Han vil gi svar på Adam og Evas dilemma som de ikke klarte å løse selv:

He wants to know, how far we're willing to go
 If we love him like we say we do,
 He will try us
 (...)
 And then he'll tell us,
 What, what we gonna do now
 Where we gonna go now, what we gonna say now

Jay Z – mannen som skryter ved hjelp av Bibelen

Lauryn Hill hadde en enestående kommersiell suksess med sitt debutalbum som soloartist fra 1998. Men er det én person som har symbolisert hip hop-ens kommersielle dominans på 2000-tallet må det være Jay Z. Med sitt ellefte album *The Blueprint 3* fra 2009 på toppen av salgslisten Billboard slo han selv rekorden til Elvis Presley. Artisten har en vedvarende kommersiell suksess som både klesmerkegründer, barkjedeier, fotballklubbaksjonær og plateselskapsdirektør, i tillegg til å være rapper. Ikke rart han ofte omtales som hip hop-kulturens «mogul». Jay Z symboliserer en enda dypere og mer gjennomgående kommersialisering av denne kulturen som har ført til en ytterligere dominans innenfor en rekke områder i vestlig populærkultur. For eksempel har hip hop-artister gjennom flere år på 2000-tallet vært de mestselgende i USA, noe som tyder på at hip hop har erobret nye segmenter av markedet. Denne ekspansjonen indikerer tilpasning og utsortering eller marginalisering av mindre salgbare elementer i kulturen. Et relevant element for spørsmålet om Bibelens plass i 2000-tallets hip hop er islams status i amerikansk offentlighet etter 9/11. Den mest populære hip hop-musikken kunne neppe ekspandert med en høy profilering av islam i denne epoken av USAs historie. Dette var tross alt på et tidspunkt i hip hop-ens historie at en av dens fremste symboler

ble invitert til Det hvite hus. Jay Z ble med tiden kjent som en profilert støttespiller og venn av Barack Obama.

De som forfekter en «renere» og mer opprinnelig utgave av hip hop ville kunne etterspørre de muslimske røttene som nå virker nesten visket ut i den mest kommersielle hip hop-musikken til for eksempel Jay Z. På samme måte ville de kunne innvende at Jay Z sine fengende refrenger og populære hits ikke er «ekte» hip hop, men et knefall for hvit popmusikk. Kanskje var det også medvirkende til at Jay Z med utgivelsen *Magna Carta Holy Grail* fra 2013 kom med tydeligere vink til *Five Percent Nation*-ideologien. Da skapte han kontroverser med å bære en medaljong med et symbol for bevegelsen. Derneft kan låta «Heaven» tolkes som en anerkjennelse og appropriering av deler av den omdiskuterte ideologien. For eksempel kan verselinjen «Arm, leg, leg, arm, head» leses som et akronym for Allah. Samtidig er teksten en collage med ulike religiøse symboler hvor også kirker og Jesus figurerer. Teksten utgjør på ingen måte noen ren *Five Percent Nation*-ideologi.

Selv om Jay Z ikke har vandret inn og ut av fengsler som andre rappere, har han klart å bygge opp en tilstrekkelig mytologi rundt seg selv til å bli kanskje den mest sentrale representanten for hip hop-kulturen globalt. Noe av denne klassiske mytologien til hip hop-artisten utfoldes i låta «Pray» fra 2007, mellom kona Beyoncés resitasjoner fra Salmenes bok i Det gamle testamente. Dette var ikke første gang Bibelen hadde trengt seg inn i rapperens tekster. Det er påfallende at Bibelen virker fraværende på rapperens første album fra 1996 og frem til 2001. Var det slik at Bibelen ikke fungerte ved rapperens inntreden i hip hop-kulturen, men at da han allerede var etablert innenfor panteonet av hip hop-stjerner kunne han parallelt med sine erobringer av nye industrielle felt også ekspandere ved hjelp av Bibelen?

Mens Lauryn Hill sine tekster hører mest hjemme innenfor progressiv rap, må Jay Z sine tekster plasseres fortrinnsvis i statusrap eller «battle rap» og bare delvis i gangsterrap-kategorien. Jay Z sin feide med rapperen Nas (Nasir bin Olu Dara Jones) fra 2001 til 2005 er famøs, og bekrefter bildet av en rapper som skriver seg inn i en sjanger

hvor selvskryt og selvopphøyelse er forventede trekk ved artistens fremtoning og hans tekster.

En guddommelig rapper i hellig krig

Fra *Blueprint*-albumet i 2001 begynte Jay Z å titulere seg selv som «Hova» eller «Jay-Hova», som henspilte på det bibelske navn for guddommen, Jhvh, ofte vokalisert som Jehova:

The takeover, the break's over nigga
God MC, me, Jay-Hova

Denne «God MC»-skikkelsen hadde begynt på en lignende lek med kristendommen som Kanye West skulle begi seg inn på et par år senere. Dette gjorde rapperen gjennom et gatespråk karakteristisk for gangster-rappen:

Hey lil' soldier you ain't ready for war
R.O.C. too strong for y'all
It's like bringin a knife to a gunfight, pen to a test
Your chest in the line of fire witcha thin-ass vest

«The takeover» av denne guddommelige MC-en skulle iscenesettes på flere måter gjennom de neste utgivelsene, men den fikk nye bibelske proporsjoner på plata *Kingdom Come* fra 2006. Tittelen kunne alludere til Fader Vår (Matt 6,10/Luk 11,2), og fikk en videre forklaring gjennom tittelsporet:

Not only N.Y.C. I'm hip hop's savior (Yeah)
So after this flow you might owe me a favor (Yeah)
When kingdom come, you ready? (I will be)

Riket av en annen verden var det altså Jay Z som skulle gi oss som hip

hop-ens frelser. Det var bare å gjøre seg klar.¹¹ Sammenlignet med Lauryn Hills forsøk på å vekke tilhøreren til syndserkjennelse, var dette et forsøk på skryte av egen musikk eller overgå sitt tidligere selvskryt med et nytt virkemiddel: Å profanere kristendommens hellige ikoner. Der hvor Hill brukte Fader Vår i sitt program for bevisstgjøring gjorde Jay Z det i sin underholdningslek for trivialisering av den samme bibelteksten. Nå kunne selvsagt uttrykket «Kingdom Come» ha levd sitt eget liv utenfor Skriften og Jay Z hadde aldri behovd å slå det opp i Bibelen. Og i likhet med Bob Dylan har Jay Z hevdet at han aldri har lest i Bibelen. Likevel rappet Jay Z at «You might hear Christ's words in my scriptures/But I only write it for my niggas» (i låta «9/11 Freestyle»). Var det en unnskyldning eller forklaring for at han brukte Bibelen, at han gjorde det for hans «niggas»?

En låt som «Lucifer» indikerer uansett en viss fortrolighet med Bibelens tekster. Når sporet fra *The Black Album* (2003) åpnes av Jay Z med «Lucifer, dawn of the morning! I'm gonna chase you out of Earth» trekkes intertekstuelle forbindelser til ikke bare en lang fortellingstradisjon, men også til Jesajas bok. Det var jo den latinske oversettelsen av Jes 14,12 som ga opphav til navnet «Lucifer», og New Revised Standard Version (NRSV) har oversatt dette skriftstedet med «How you are fallen from heaven, O Day Star, son of Dawn!» Men hva gjør «the son of Dawn» i Jay Z sin rap?

Lord forgive him

He got them dark forces in him

But he also got a righteous cause for sinning

I disse verselinjene ber Jay Z Gud («Lord») om å tilgi Lucifer, siden han hadde «mørke krefter» inni seg, men også en rettferdig sak å synde for:

Them a murder me so I gotta murder them first

11 Det måtte en rapport til minne om 11/9 for å moderere artistens guddommeliggjøring av seg selv i låta 9/11.

Deretter henvender stemmen seg til Jesus, og han forsøker ikke å være humoristisk eller spøkefull i tonen («facetious»):

Jesus I ain't trying to be facetious
But «Vengeance is mine» said the Lord
You said it better than all
Leave niggas on deaths door
Breathing off res-por-rators
for killing my best boy, HATERS

Med «Vengeance is mine» later teksten til å alludere til Romerbrevet 12,19, som hos Paulus foranlediges av oppfordringen og befalingen om å ikke gjengjelde ondt med ondt. Dette er utelatt av Jay Z og i hans rap gjør denne utelatelsen det mulig å snu argumentet til Paulus på hodet. «Hevnen hører meg til» blir en oppfordring for jeg-et til å ta saken i egne hender: «Man I gotta get my soul right/I gotta get these Devils out my life». Jeg-et er jo tross alt «Hova» og har dermed løftet seg selv på Guds nivå, og Romerbrevet 12,19 gjør derfor ikke særlig inntrykk som en oppfordring om å la være å hevne seg, som et uttrykk for å overlate gjengjeldelsen til den som hevnen hører til. At også denne teksten kan betegnes som «battle rap» bekreftes når Jay Z hevder at dette er en «hellig krig», hvor han selv også inntar prestens rolle, som velsigner med vievann:

This is Holly war
I wet you all with the Holly water

Jeg-ets kristologiske eller soteriologiske rolle bekreftes når det alluderes til Bergprekenen:

And when I perish
The meek shall inherit the earth

Men jeg-et har enda ikke forsvunnet, for han er fortsatt i krigen idet han drømmer om å holde «Bob's killer»:

I got dreams, of holdin' a nine milla, to Bob's killer
 Askin him why as my eyes fill up
 These days I can't wake up with a dry pillow
 Gone but not forgotten, homes I still feel you
 So, curse the day that birthed the bastard

«These devils» eller «you nigga» som tidligere har vært nevnt kan derfor være selvbiografiske referanser til de eller dem som drepte «Bob». Men hvem er Bob? Det fremkommer ikke av teksten. Uansett gis enda mer bibelsk tyngde til jeg-ets revansjelyst og kampvilje mot fiendene, inkludert «Bob's killer», når teksten alluderer til Job 3,1 og forbanner dagen da «the bastard» ble født.

HVEM BER MED SALMENES BOK?

Når Jay Z lanserer seg selv som «Jay-Hova» leker han med forestillingen om seg selv som en guddommelig frelser. For han er på ingen måte konsekvent i sin fremstilling av seg selv som den ene Gud. I «Lucifer» ba han til «the Lord», og på «Breathe Easy» fra *Blueprint* (2001) reserverte han seg mot sin tidligere identifikasjon av seg selv med Gud. Midt i sitt kompakte selvskryt om at han ledet ligaen hvor «ya niggas» spilte mot hverandre, så betydret han at han var langt fra å være Gud. Og her var det «de» som kalte ham «Hova». Det var altså ikke ham selv! Og grunnen til at «de» kalte ham «Hova» var at han bar verden på sine skuldre. Intet mindre:

With the weight of the world on my shoulder
 That's why they call me «Hova»
 I'm far from being God
 But I work goddamn hard

På bakgrunn av låta «Pray» fra *American Gangster* (2007) blir ikke denne tvetydigheten rundt rapperens lek med tanken om sin egen guddommelighet mindre. For i denne teksten ser Jay Z ut til å spinne rundt sin

egen selvbiografi i gjentakelsen eller gjenfortellingen av hip hop-myten om seg selv med dens gjenkjennelige elementer: Oppvekst i de svartes forsteder preget av dop og vold. Det originale eller spesielle sammenliknet med andre av artistens utlegninger av denne livshistorien er at den innledes og avbrytes av kona Beyoncé's delvis omskrevne resitasjoner fra Salmenes bok. Innledningsordene er tatt rett ut av Salme 59,1:

Deliver me from my enemies oh *god* God?
Defend me from those that rise up against me

Jay Z rapper deretter en tekst som inkluderer en fortelling om jeg-ets mamma og papa, hvor sistnevnte dro for lete etter drapsmannen på onkelen. Det beskrives en verden prisgitt volden som gjør at man aldri vet hva morgendagen bringer. Det er en verden hvor alt man kan gjøre er å be. «All we can do is pray», er ord som legges over beats-ene i låta før det alluderes til samme salme, denne gang fra vers 9 («Because of your strength/while I walked upon the/for god is my defense»). Jeg-et forteller at det droppet ut av skolen, et annet viktig element i myten om den ekte hip hop-eren. Verset avsluttes og Beyoncé's kvinnestemme ber på nytt med allusjoner fra Salmenes bok, denne gang fra Salme 71,2. Jay Z sin mannsstemme kommer inn med et nytt vers, denne gang om nok et klassisk element fra den omspunne myten: Narkotikaen og tenåringsyrket som narkolanger («Anyway there's oppression the drug profession»).

Sporet «Pray» skaper en kontrast både musikalsk og tekstmessig til den triumferende og selvdyrkende statusrappen i Jay Z sin diskografi. Ingen annen rappetekst av Jay Z har like lange bibelsitater eller allusjoner, og få spor er like neddempede og nedstemte som denne lavmælte låta. Salmene som det refereres til er utelukkende klagesalmer, noe som også harmonerer godt med tekstens beskrivelse av jeg-ets erfaringer. Disse beskrivelsene fremstår som sorgtunge, som klager over en skjebne jeg-et ikke valgte frivillig («I didn't choose this life this life chose me/around here is the shit that you just do»). De ender da også i en uvanlig ydmyk holdning til denne artisten å være:

I'm not a angel I'm sure but every night before I lay
I drop my knees to the floor and I pray

BIBELENS FUNKSJON I HIP HOP

Jay Z og Lauryn Hill er to ulike representanter for hip hop-kulturen: Den ene en mann som først og fremst bruker Bibelen som middel til å forherlige sin egen rolle som suksessrik hip hop-artist, den andre en kvinne som bruker den samme skriftsamlingen til å kritisere *status quo*. I hennes rap-lyrikk får Bibelen en funksjon som kilde til autentisk selverkjennelse og et reservoar av litterære uttrykk som kan tjene til bevisstgjøring. Lauryn Hill benytter bibeltekster innenfor progressiv rap-sjangeren, mens Jay Z skriver seg først og fremst inn i statusrap-sjangeren. Likevel finnes det også unntak hos ham, hvor bibeltekstene brukes på en mindre trivialisierende og mer tradisjonell måte, som gjenspeiler en mer ydmyk holdning til de hellige tekstene hvor jeg-et er underkastet en større guddom eller virkelighet enn seg selv.

Både Jay Z og Lauryn Hill har derimot til felles at de populariserer hip hop gjennom å introdusere og blande flere sjangre med ultra-populære hits og album som resultat. Når Bibelen fremfor Koranen alluderes til hos disse artistene indikerer deres kommersielle suksess at førstnevnte skriftsamling har blitt kulturell og finansiell kapital for hip hop¹² – slik at denne bibelske arven kan omsettes for å tilpasse og utbre hip hop i stadig nye og mer kommersielle former til stadig nye kundegrupper.

REFERANSER

Armstrong, Robin, & Thomasin LaMay 2006. «The Navel, the Corporate, the Contradictory. Pop Sirens at the Twenty-First

12 «And while there has been abundant evidence of black religious diversity – including Judaism, Islam and African-derived religious traditions – across the terrain of hip hop culture, Christianity comes with the most ready-made capital» (Sorett 2009:16).

- Century». I: Linda Phyllis Austern & Inna Naroditskaya (red.), *Music of the Sirens*. Indiana University Press, Bloomington, s. 317–348.
- Callahan, Allen Dwight 2006. *The Talking Book: African Americans and the Bible*. Yale University Press, New Haven.
- Dallam, Marie W. 2007. «Eminem: The Best Emcee since Jesus». I: *Studies in Popular Culture* 29(2), s. 83–97.
- Djupvik, Marita Buanes 2014. *King of the Rhythm – Slave to the Beat: Representations of Black Masculinity in Hip-Hop Videos*. PhD-avhandling, Universitetet i Agder.
- Floyd-Thomas, Juan M. 2003. «A Jihad of Words: The Evolution of African American Islam and Contemporary Hip-Hop». I: Anthony B. Pinn (red.), *Noise and Spirit in the Religious and Spiritual Sensibilities of Rap Music*. New York University Press, New York, s. 49–71.
- George, Nelson 2009. *Hip Hop Amerika*. Oversatt av Jonas Bjørnebye. Kontur forlag, Oslo.
- Kvalvaag, Robert, W. 2005. «Fra Babylon til Zion: Bob Marley som frigjøringsteolog.» I: *Kirke og Kultur* 110(1), s. 119–137.
- Løland, Ole Jakob, Anders Martinsen, & Petter Skippervold 2014. *Bibelen i populærkulturen*. Scandinavian Academic Press, Oslo.
- Opsahl, Carl Petter 2012. *Dance to My Ministry: Exploring Hip-Hop Spirituality*. PhD-avhandling ved Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Räisänen, Heikki 2001. *Challenges to Biblical Interpretation: Collected Essays, 1991–2000*. Brill, Leiden.
- Roberts, Robin 1991. «Music Videos, Performance and Resistance: Feminist Rappers.» I: *The Journal of Popular Culture* 25(2), s. 141–152.
- Schloss, Joseph Glenn 2004. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Wesleyan University Press, Middletown.
- Sorett, Josef 2009. «'Believe Me, This Pimp Game Is Very Religious': Toward Religious History of Hip Hop». I: *Culture and Religion* 10(1), s. 1–22.

- Tinajero, Robert 2013. «Hip Hop and Religion: Gangsta Raps Christian Rhetoric». I: *Journal of Religion and Popular Culture* 25(3), s. 315–32.
- Utey, Ebony A. 2012. *Rap and Religion: Understanding the Gangsta's God*. Praeger, Santa Barbara.
- Zanfagna, Christina 2011. «Building Zion in Babylon: Holy Hip Hop and Geographies of Conversion». I: *Black Music Research Journal* 31(1), s. 145–162.

ABSTRACT

Hip Hop has moved from the cultural margins of the society in the United States to the center of the global music industry. This article investigates the role of the Bible with regard to this shift of the cultural role of Hip Hop, which has simultaneously been a shift from Islam to Christianity as the primary religious reference for the main protagonists of hip-hop culture. Taking Jay Z and Lauryn Hill as the main examples of this culture, the article suggests that the Bible serves as a flexible resource for Hip Hop culture. It can both serve as a medium for an artist's explicit self-glorification in the genre of status rap, as well as a source for social critique in the genre of progressive rap.

Keywords

Reception history of the Bible, Popular Culture, Hip Hop, Christianity in North America